

サッフォーと十九世紀英国の女性詩人たち

(2) ランドン, ヘマンズ, クリスティナ・ロセッティのサッフォー像

Sappho and British Women Poets in the Nineteenth Century

(2) Sappho's Daughters As Portrayed by Landon,
Hemans and Christina Rossetti

滝 口 智 子
Takiguchi, Tomoko

ABSTRACT

This is the second of two essays on Sappho's influence upon the works of British women poets in the nineteenth century. I focus mainly on the self-referential aspect of the poems of Letitia Landon, Felicia Hemans, and Christina Rossetti which feature heroines suffering from unrequited love like the Sappho in legend. In Landon's narrative poem entitled "The Improvisatrice", the poet prevents us from telling others the heroine's story by refusing to let us know her name. Hemans, in a dramatic monologue "Properzia Rossi", also warns us against telling the same old story of a woman artist dying unrewarded. As if responding to these messages, Christina Rossetti stops telling the conventional story of a woman artist, revising the Sappho legend to one in which the heroine survives her leap into the sea. In a meta-poetical poem entitled "Reflection", she portrays the woman poet's struggle to create new heroines when writing about women and women writing poetry.

ランダンのサッフォー「即興詩人」：読者は物語を語れない

レティシア・ランドン (Letitia Landon, 1802–1838) による詩集『即興詩人
その他の詩』(*Improvisatrice and Other Poems*, 1824) の巻頭詩「即興詩人」は,

滅んでゆく女性詩人の物語である。それはサッフォー伝説の反復であると同時に、伝説への問い直しを提起している⁽¹⁾。

物語の主人公はフィレンツェに生きる女性即興詩人であり、画家としても活躍している。才能と名声に恵まれているが、実らぬ恋愛の果てに死んでゆく彼女は、フランス人作家スタール夫人の書いた小説のヒロインであるコリンヌ、そしてコリンヌの源流と指摘される伝説上のサッフォーの分身といえる⁽²⁾。即興詩人は豎琴を奏でながらサッフォーに寄せる歌をうたい、死後には肖像画に描かれて「サッフォーの生き写し」と呼ばれる。

この作品は、詩人の語りが幾重にも重なる入れ子構造をもっている。即興詩人は一人称の語り手として登場する。その語りには、彼女が創作した抒情詩や物語詩の数々が組み込まれている。これら入れ子作品のヒロインたちも豎琴を所有するなど、詩人であることが仄めかされる。即興詩人も彼女のヒロインたちも恋愛を成就するために、父に背いたり魔女の洞窟を訪ねたりするなど、勇敢な行動をとる。このような行動はやがて悲劇を招く。創作力・生命力の衰退とともに滅んでゆく彼女たちの物語は、死後人々に語り継がれる。こうして無限の鏡写しのように、自滅する女性詩人というサッフォー伝説が次々と繰り返されてゆく。

サッフォー伝説の反復は、女性にとっての異性愛の危険性という含意を浮き彫りにする。さらには、伝説につきまとう罰則の含意—女性が詩人として公の場で活躍するなど、社会の決まりに背けば、罰を受けるとの含意—も読みとれる。しかし私がここで注目したいのは、「即興詩人」が詩の創作について自己言及したメタ物語詩であることだ。詩の中では、女性の死が繰り返し描かれる。

(1) *Improvisatrice; and Other Poems* by L. E. L. (Boston: Munroe and Francis, 1825). 以下詩の引用は本文中、この版からの頁数で示す。

(2) Germaine de Staël, *Corinne; or, Italy*, trans. Isabel Hill, *Metrical Versions of the Odes* by L. E. Landon (New York: Hurst & Co., Publishers, [c.1833]). この小説がランドンとヘマンズに与えた影響について、拙著「コリンヌの面影—スタール夫人、フェリシア・ヘマンズ、レティシア・ランドンの間テスクト性」『北海道英語英文学』第50号（平成17年7月）を参照。

そのため前節で考察したような、死んだ女性が鑑賞のための芸術作品として機能しうるといった、詩的言語の側面が強調される。女性の死が現実の死を指し示すというよりは、芸術作品として様々な比喻となり、多くの含意を帯び始めるのである。それは詩を書くこと、詩を読むこと、さらには詩人と聴衆の関係性を照らし出す。これによって読者は、女性詩人に関する伝説が聴衆によって創られ、語り継がれてきたという事実にあらためて気付かされる。そしてサッフォー伝説を鵜呑みにするだけではなく、伝説への問い直しをするように促されてゆく。

メタ物語としての含意は、語り手の交代と、名前を呼び見つめる行為の強調によって明らかにされる。「即興詩人」の主な語り手は即興詩人だが、他の人物（彼女の恋人および全くの部外者）も副次的な語り手として重要な役割を果たす。即興詩人は詩の後半で死去するため、詩のエピローグでは「放浪者」と自らを呼ぶ者が語りを引き継ぐことになる。彼は、即興詩人を亡くした失意の恋人ロレンツォが一人で住む館に、偶然さまよい込んだ人物だ。

この副次的語り手は、即興詩人と何の関わりもない。ロレンツォの館に入ったのも、単なる偶然にすぎない。嵐の中で避難所を求めただけの通りすがりだ。私たち読者は、物語の部外者である点で放浪者と似ている。しかし詩の聴衆として即興詩人の物語を初めから知っている点では、彼と異なっている。放浪者は、館の主人ロレンツォがひっそりと暮らす様子を見ていぶかしむ。館には、彼が所有する絵画や彫像がいくつも飾られている。そのなかに月桂樹の冠をつけて豎琴に身を寄せた、とりわけ美しい女性の肖像画がある。放浪者はこれを「アポロ神の巫女」、「サッフォー」のようだと感じる。この肖像画は館の主人が描いたものか、誰かに描かせたものらしい。肖像画の近くに納骨壺があることから、この女性はすでに亡くなっているようだ。そばには、「ロレンツォから愛する吟遊詩人へ」という銘が刻まれている。放浪者は疑問に思ったことだろう、「この女性はいったい誰なのだろう。館の主人にとって、どんなゆかりの人物なのだろうか」と。

詩は放浪者が銘に目を留めた、まさにその瞬間で終わっている。そのため物語を知っている私たち読者は、彼に一部始終を語り聞かせたい気持ちにさせられる。自然に考えれば、その場にいるロレンツォこそが当事者として、物語を語れるはずであろう。しかし、悲しみのために「言葉を失った」(71頁)彼には、それは不可能だ。私たちは心の中で、即興詩人の物語をふり返る。彼女はロレンツォに出会い恋をした。ロレンツォも彼女に惹かれていたが、幼少の頃からの許婚イアンテと結婚せざるを得ず、やむなく去っていった。事情を知らない即興詩人は悲しみにくれ、絶望のため心身ともに衰弱していった。やがてイアンテが病で亡くなったので、ロレンツォは急いで詩人の元に戻り、胸に秘めていた彼女への想いを打ち明けた。しかしその時にはもう手遅れで、即興詩人は死を待つばかりだった。彼女が死んだ後ロレンツォは傷心のあまり人とのかわりを避けて、ひとり寂しく暮らしている。放浪者がさまよい込んだのは、まさにその彼の館だった。放浪者は今、即興詩人の肖像画を目の前にして佇んでいる。詩はここで終わっている。物語の時間もここで止まっている。彼は待っているのだ。誰かがこの美しい死んだ女性の物語を語り始めるのを。

だが、いましも口をひらいて物語を語ろうとする私たち読者は、何か大切なことに気が付く。私は即興詩人の名前を知らない。名前を知らないままで、はたして彼女の物語を語れるのだろうか、と。

読者はこれまで彼女の名を知らされなくても、気に留めはしなかっただろう。詩の中で、登場人物の名は途中で明かされることが多いからだ。即興詩人の名前も、いずれわかると期待することができた。だが詩の終わりに至っても、私たちに知らされたのは銘に刻まれた彼女の呼び名、「吟遊詩人」だけだった。いったい何故、詩は私たちに彼女の名前を知らせないのだろうか。名前を知らないことは、何を意味するのだろうか。

「即興詩人」において名を呼ぶことは、その名をもつ人物を芸術作品として所有することの予兆となっている。名を呼ばれた者はやがて見つめられて死ん

でゆく。そして、鑑賞のための作品にされる。

即興詩人はロレンツォに初めて会った翌日、画廊でいつものように彫刻のデッサンをして過ごしていた。そのとき、彼がたまたま画廊に来ていると聞かされて、彼の名を初めて知ることになった。喜びいっぱいの即興詩人は、恍惚として三度もその名を繰り返す。

ロレンツォ！一翌朝はじめて
知ったあなたの名前！
ロレンツォ！一音楽よりも耳にこちよく響き、
味わい深いその名前！
ロレンツォ！一まるで呼吸するようにその名を呼んだ、
私のものにしてくて！

(Landon 33 頁)

彼女はデッサンを未完成のまま放り出し、彼を探し始める。名前ばかりでなく、彼自身を自分のものにしたいとの願いを抱きながら。やっと彼を見つけると、再び彼の名を呼び幸福感に酔いしれる。彼は画廊内の「聖人、海や森の精、詩神」といった美しい彫像の数々よりも、見つめる価値あるものだった。ロレンツォは即興詩人にとって、極上の芸術作品なのだ。

後日貴族の館で仮面パーティーが開催された折、即興詩人はロレンツォを含む聴衆の前で即興詩を披露する。客から称賛を浴びて辺りを見渡すと、彼の姿が見えなくなっている。彼女は再び名を呼びながら彼を探し、ようやく見つけた時には、その姿を一心に見つめるのだった。

彼は彫像の台座に身を寄せていた。
それはパロス島の大理石でつくられた
アンティノウス。その像の輝かしさに比べても

見劣りしない彼の額！

両者はよく似ていた。古代ローマ人の

豊かな巻き毛を彼ももっていた。――

メランコリックに見つめる瞳――

稲妻のように一瞬その唇にきらめく

微笑み。……

(44-45 頁)

即興詩人はロレンツォを、傍らに立つアンティノウスの彫像と比較しつつ、あたかもそこに飾られた芸術作品の一つであるかのように鑑賞し描写する。まるで、彼を自身の作品にしようと試みているかのようだ。

ロレンツォを作品化しようとする時、即興詩人は優位な立場にいる。作者は作品を支配する力をもつからだ。しかしロレンツォも負けてはいない。彼女を見つめ返し、名前を呼び、さらには理由も言わずに立ち去ることで、今度は反対に、即興詩人を心理的に支配し始める。

若者が私のそばに跪いた

私の名前が音楽のようにひそやかに響いた

彼に握られた手が震えている――

次の瞬間、その手に彼の燃えるくちづけを感じた

すると何かが心を通り過ぎたときのように

すばやく彼は私の手を放した

突然痛みを感じたかのようだった

こうして夢のようにロレンツォは立ち去った！

(45 頁)

ある時は即興詩人が、ある時はロレンツォが、相手に対して優位に立つ。この

シーソーゲームの果てに彼に去られると、即興詩人は創作力が落ちて衰弱してゆく。彼女は戻ってきたロレンツォの腕の中で、彼に見つめられながら死ぬ。死後彼女は肖像画に収められ、彼の所有物となる。ロレンツォを見つめていたはずなのに、結局は即興詩人自身が鑑賞の対象になってしまった。

だがロレンツォの側も、鑑賞の対象であることから免れたわけではない。彼は瀕死の即興詩人を抱きながら、自分が意に染まぬ結婚をせざるを得なかった経緯を語る。この経緯は、即興詩人の語りの中に「ロレンツォの物語」として挿入されている。物語を語り終えて即興詩人の死を見届けると、彼は「言葉をもたない」状態に陥る（71 頁）。この顛末は、彼はただ一度物語を語る「詩人」となり、その後創作力を失ったことを示す。こうして「即興詩人」のエピローグは、再びロレンツォを芸術作品として読者に提示する — 「彫刻のように美しい額」をもつ男として。青ざめてやつれた姿は、彼を半ば死んだ男のようにも見せている。名を呼ばれ、見つめられ、やがて創作力が衰えて死を迎える女性詩人の運命が、男性にも同様に与えられたのだ。

このような運命は、「即興詩人」における登場人物の多くが共有している。入れ子詩「ムーア人のロマンス」の主人公リーラは、父のもと捕われの身となったイタリア人の青年に恋をする。彼を逃がした後、父に強制された結婚を逃れるために自らも船に乗り込むが、嵐に遭って浜辺に打ち上げられる。リーラの美しい溺死体は、通りかかった猟師に称赞のまなざしで見つめられ、語り手によって詳細に描写される。そして恋人たちの悲劇的な死は、土地の人々によって伝説として語り継がれてゆく。

入れ子詩「魅惑の杯」では、ヒロインのアイダが恋人ジュリアンに去られて打ちひしがれる。「血が心臓で凍りついた」「白い彫像」のような彼女は、まるで死者のようだ。長い黒髪は「棺の覆い」のように彼女の顔を覆い、彼女自身が「自分の青春の墓場」となっている（29 頁）。彼女は恋人の心を取り戻すために、不吉な魔法使いの洞窟を訪れ、媚薬を手に入れる。不実な恋人にそれを飲ませることに成功するも、媚薬は毒となって彼の身体を蝕んでゆく。ジュリ

アンは呆然としたアイダに見つめられながら死んでゆく。

「リアデスとキュイディペ」では、許婚のリアデスが旅に出たきり戻らないため、彼を待ちわびるキュイディペは心身ともに衰弱してゆく。彼女が死ぬ過程は詳細に描かれる。彼女の遺体が糸杉の樹下に埋葬されると、樹の葉はすっかり落ちてしまう。しかしリアデスが戻って許婚の死を知り、幹にくちづけをすると、糸杉は急に生き返り、青々とした葉を茂らせる。彼はその後墓から離れることなく暮らす。やがてリアデスも死ぬと、それとともに樹も完全に枯れてしまった。「死とはこのようなことか、と驚かされた！」という語り手即興詩人の詠嘆には、恋人たちの死を悼むというよりも、死を見物する冷たい鑑賞者の視点が仄見える。

これらの入れ子詩には、死の過程を見つめる目を感じとれる。登場人物たちを名付けてその死を描くことが、即興詩人が創作することの比喩であるならば、死んだ彼女たちは即興詩人の作品である。そしてこれらの作品は、即興詩人および彼女の聴衆たちからいわば所有されている。即興詩人は作者として彼女たちを所有しており、聴衆も物語を覚え、それを財産として語り継ぐことが可能だという意味で、彼女たちを所有している。

やがて主人公の即興詩人自身が死んでゆくとき、彼女自身も芸術作品となる。彼女の死は、ランドンの詩作品そのものを映し出す自己言及的な瞬間だ。ランドンは即興詩人の名前を知っているはずだ。たとえ特に名前を考えていないとしても、望めばいつでも名付けることができる—ランドンは彼女の作者なのだから。登場人物ロレンツォもまた、即興詩人の名を知っている。彼が彼女の名前を呼ぶという記述があることから、そう判断できる⁽³⁾。それゆえ即興詩人が死ぬとき、ランドンもロレンツォも彼女を所有することができる—ランドンは彼女の詩作品として、そしてロレンツォも自分の所有物である肖像画というか

(3) 即興詩人がロレンツォと会った時、「私の名前が、彼の口から音楽のように聞こえてきた」との記述がある (45 頁)。

たちで。

一方私たち読者は、即興詩人の名前を知らないため、彼女を自分の作品として所有することができない。それゆえ彼女の物語を次の世代に語り継ぐことができない。所有していないものを誰かに譲り渡すことはできないからだ。そして私たちが語り継ぐことができないために、即興詩人の物語は伝説にはなり得ない。詩人が名付け、見つめ、死んでゆく様を繰り返し描く「即興詩人」は、読者である私たちが同じ物語を語り継ごうとするまさにその瞬間に、私たちの行く手を阻んでいる。

前回「(1) 身投げ伝説と女性の詩」で述べたように、サッフォー伝説は歴史的事実と無関係に後世の作家たちによって創作され、人々の間に広まっていった。サッフォーの名を知る人々が彼女の名声を利用して、勝手に悲恋物語を創りあげてしまった。その伝説は十九世紀の英国にまで語り継がれた。サッフォーは女性詩人の祖と広く認識されていたため、その伝説はすべての女性詩人の運命と同一視される傾向にあった。「即興詩人」はそのような固定観念に異を唱え、女性詩人に関する因習的な物語を語り継ぐことは止めようと提起している。この詩はサッフォーと女性詩人の伝説を語りながらも、それを語ることを禁止するという意味で、脱構築的な物語だと捉えることができる。

ヘマンズのサッフォー：「プロペルツィア・ロッシ」

フェリシア・ヘマンズ (Felicia Hemans, 1793–1835) 作の「プロペルツィア・ロッシ」(“Properzia Rossi”) も「即興詩人」と同様に、女性詩人について、および詩人と聴衆の関係について言及したメタ文学である。⁽⁴⁾ 劇的独白の形式をとるこの作品は、巧妙な入れ子構造をもっている。詩人ヘマンズが実在の芸術家を題材に詩作品「プロペルツィア・ロッシ」を書き、その作品の中でロッシ

(4) *Felicia Hemans: Selected Poems, Letters, Reception Materials*, ed. Susan J. Wolfson (New Jersey: Princeton UP, 2000) 351–56. この詩は『女性の記録その他の詩』(*Records of Woman*, 1828) の一編として出版された。以下本文中、詩の引用は行数で示す。

がギリシャ神話の登場人物を題材に彫像「アリアドネ」を制作する。これら三人の女性たちの物語は皆、サッフォー伝説の変形と考えられる。

独白の語り手であるロッシは、ルネッサンス期のボローニャに生きた実在の女性芸術家をモデルとしている。美術史の父とも呼ばれるジョルジオ・ヴァザーリ（*Giorgio Vasari*, 1511–74）が、「芸術家たちの伝記」（*The Lives of the Artists*, 1568）の中で、彼女を詩と音楽の才能にも恵まれた彫刻家として紹介している。その記述の中には、女性芸術家の不幸な恋愛と若すぎる死というサッフォー伝説の反復を見出すことができる。ヴァザーリは、ロッシが若者への報われない恋に苦しんだこと、彼女がその思いを込めて、ポテパルの妻を題材にパネル画を制作したことを記している。旧約聖書に登場するポテパルの妻は、ヨセフに想いを寄せ、彼を誘惑しようとした女性として知られる。ロッシの画には、ポテパルの妻が何度もヨセフに言い寄った後、自暴自棄になり彼の前で衣類を取り去った様子が美しく描かれていたという（*Vasari* 341）。ヴァザーリの記述が、今日歴史的事実と呼ばれるものと言えるかどうかは疑わしいとされている。したがって、ロッシの恋愛やパネル画制作の話もフィクションである可能性がある。ヘマンズが直接ヴァザーリの記述を読んでいたかは、明らかではない。ナタリー・ハリス・ブルーストンは、「ヘマンズは直接ヴァザーリを読んでいたかもしれないが、ロッシが失恋の経験を自分の作品に込めていたという話を、どこからか知るに至ったのだろう」と推測している。ヘマンズに直接的な影響を与えたと考えられるのは、フランスの画家ルイ・デュシス（*Louis Ducis*, 1775–1847）の作品である。デュシスの画には、ロッシが愛する人に自分の最期の作品として、ギリシャ神話の登場人物アリアドネのレリーフを捧げている様子が描かれている（*Bluestone* 50）⁽⁵⁾。

「プロペルツィア・ロッシ」においてロッシが最期の作品として創っているのは、アリアドネのレリーフではなく彫像である。アリアドネに関しても、サッ

(5) ヘマンズがデュシスの作品に関心を寄せていたことについては、*Felicia Hemans: Selected Poems*, 355 も参照。

フォー伝説とよく似た神話が知られている。その神話は様々なヴァリエーションがあるが、多くは、アリアドネが恋人に去られたとしている点で一致している。⁽⁶⁾ クレタ王の娘アリアドネは、ミノタウルの生贄としてやってきたテーセウスに恋をする。そして彼がミノタウルスを倒して迷宮から脱出する手助けをした後、彼とともにクレタ島を後にする。しかしナクソス島に至った際に、そこで彼に見捨てられたという。その後の物語については諸説あるため、失恋による死というテーマがいつも当てはまるわけではない。しかし恋人に去られた経験をもつ点で、アリアドネは伝説のサッフォーとよく似たヒロインである。⁽⁷⁾ ロッシは失恋を経験した女性としてアリアドネに共感し、自分の分身として彼女の彫像を創っている。「歌う」彫像として制作していることから (45-51 行)、彼女を自分と同じ詩人と捉えていることがわかる。

ヘマンズ自身、人生で二度男性に「去られる」経験をしている。彼女が十代の頃、父親が「仕事のため」ケベックへと向かい、二度と戻ることはなかった。母親と六人の子どもが後に残されて、一家は経済的に困窮したという。ヘマンズはその後、海軍大佐のアルフレッド・ヘマンズと結婚する。しかし彼もやはり、ヘマンズが五人目の息子を生む前に、妻子をウェールズに残したままイタリアへ渡り、それきり戻ることはなかった。妻子を養うことも止めてしまったという。彼が去った理由はわかっていない。ヘマンズを見捨てたのかもしれないし、夫婦間で何らかの了解があったのかもしれない。⁽⁸⁾ こうした経験がヘマンズの作品にどれくらい反映されているか、確信をもって語ることはできない。しかし

(6) オヴィディウス作『名婦の書簡』第十歌の書簡体詩は、「アリアドネからテーセウスへ」、第十五歌が「サッフォーからファオンへ」である。Ovid, *Heroides*, trans. Harold Isbell (London: Penguin Books, 1990) を参照。

(7) アリアドネ神話のヴァリエーションについては、William Hansen, *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature* (New York: Cornell UP, 2002) 159 が参考になる。十九世紀のヨーロッパでは、「アリアドネ・サッフォー・コリンヌ」に関する神話がロマン派詩人の作品に頻繁に見られた。Kari Lokke, in "Poetry as Self-Consumption – Women Writers and Their Audiences in British and German Romanticism", *Romantic Poetry*, ed. Angela Esterhammer (Philadelphia, John Benjamins, 2002) 94 を参照。

ヘマンズの伝記を知らない読者にとっても、ヘマンズ、ロッシ、アリアドネという三者間の照応は、女性芸術家が女性芸術家についての作品を創るという入れ子構造によって示唆されていると言えるだろう。「プロペルツィア・ロッシ」は、女性詩人が果てしない自己言及の循環にとらわれながら、見捨てられて死んでゆく物語をたえず歌い続ける様子を描いている。

「プロペルツィア・ロッシ」はさらに、詩人と読者の関係についても言及している。それは両者が互いに与え、与えられるという「贈与交換」の関係である。ロッシは最期の作品を制作し、鑑賞者たちへの贈り物とする。創作に必要な「愛と労苦」の代償としてロッシが期待するのは、彼らから寄せられる共感である。詩の冒頭に置かれたエピグラフは、この贈与交換について語っている。

もう聞きたくもない、
私の魂に与えられた崇高な才能のことなど。そんなものは無駄、
幸福への渴望が満たされることはないのだから。
心からの安らぎであり、この愛情という重荷を
下ろせる故郷であるはずの、私の愛する
あの方の心を、繋ぎとめることも
できなかったのだから。私は消えてゆきます、
誰にも知られずに。名声だけが私の道連れ。この地上を
誰にも知られずに立ち去るの。それでももしかしたら、死が私の名前を
呼び起こし、あの方の涙を勝ち得ることができるかもしれない。
その涙を今勝ち得ていれば、もっと命を大切にできたはずなのに。

語り手にとって自分の才能は、「無駄」なものだった。数々の作品を世に送り

✓ (8) ヘマンズと夫の関係について、次の文献を参照。Angela Leighton, *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1992) 9, and Peter W. Trinder, *Mrs Hemans – Writers of Wales* (Cardiff: U. of Wales P, 1984) 14.

出し、芸術上の貢献をしたにもかかわらず、愛する人の心を振り向かせることもできないからだ。せつかくの才能（自分に与えられた贈り物）も、創作に伴う労苦（作品＝鑑賞者への贈り物）も、何ら報われることはなかった。語り手の失望は大きい。

だがエピグラフの後半で語り手は、自分が死ねば世に名が残ри、愛する人の涙を勝ち得るかもしれないと述べている。つまり自分の死を贈与として相手にさしだすことで、それと交換に同情を返してもらえとの発想だ。贈与をすれば返礼がなされるという考え方は、文化人類学の分野で「贈与交換」と呼ばれている⁽⁹⁾。社会学では、通常は経済的な財としてみなされない尊敬や愛情などの主観的なものも、交換対象とみなされることがある⁽¹⁰⁾。ただし、「贈与交換」はいつもうまく機能するとは限らない。贈与を行った当事者が、常時満足のいくような見返りを得られるかどうかは、保証できないのである。「魂に与えられた贈り物」が無駄になったと嘆く語り手は、すでにそれを知っている。彼女はそれを承知で、最終手段として自分の死を与えるという破滅的な贈与を行い、一か八かの危険な賭けに出ようとしている。その賭けが具体的に説明されるのが詩の本文であり、エピグラフ全体は、失望や諦念といった否定的な調子で貫かれている。

では、否定の調子で書かれたエピグラフの語り手は誰なのだろうか。作者ヘマンズ、それとも作品の語り手ロッシなのか。確実な手がかりがないため、それは誰とも決めることができない。劇的独白作品として「プロペルツィア・ロッシ」を分析したヘレン・ルーは、この「誰とも決められない」エピグラフの語り手を「文化の声」と呼ぶ。ルーが「文化の声」と呼ぶものは、サッフォー伝説に代表されるような、女性芸術家は報われないまま死を遂げる、という文化

(9) 贈与に関する先駆的な研究は、マルセル・モース『贈与論』、有地亨訳（勁草書房、1962年）である。

(10) このような学問分野は社会的交換理論と呼ばれる。代表的な研究に、P・M・ブラウ『交換と権力—社会過程の弁証法社会学』間場寿一他訳（新曜社、1976年）がある。

的通念と考えてよいだろう。この通念は、作者ヘマンズの心にも、語り手ロッシの心にも、彼女たちが社会の一員である限りは、多かれ少なかれ内面化されていることだろう。ルーは、「プロペルツィア・ロッシ」の作品本文においては、この「文化の声」に対するロッシの抵抗と屈服の葛藤が描かれており、それを通じて彼女の自我が形成されている、と正しく論じている。⁽¹²⁾

エピグラフでは、こうした文化的通念が「もう～したくない」の繰り返しや「失敗」、「誰にも知られずに地上を去る」などの否定的語句の多用により表現されていた。詩の第一連はそれへの抵抗から始まる。語り手ロッシは肯定的な表現を多用し、「情熱や美の夢をもう一度!」「地上に私の生きた痕跡が残されますように!」と希望を語る。自身の才能と作品を「勝利」、「不滅なもの」として残したい彼女は、自分の精神に向かって呼びかける。

✓ (11) 交換には、多かれ少なかれ何らかの喪失や死がともなう。中沢新一は交換と贈与をめぐる思考のなかで、経済活動を例にとりながら、「(交換における)消費とは破壊の別名」にほかならないと述べている。彼によれば人類は長らく、狩猟や生産で獲得した富を「宗教的な祭儀や壮大な建築などに投入して、一気に、そして豪勢に消費してしまう機会をつくりだそうとしていた」。このような破壊の極端な例を、贈与の原初的形態として知られる北米大陸先住民のポトラッチに見ることができる。ポトラッチでは長い間貯めてきた富を、贈り物のかたちで消費し尽くそうとするばかりか、貴重な宝物を衆人環視のもとに叩き壊したり、海に投げ入れたりする。さらに劇的な例は宗教的祭儀における人身御供である。神の恩恵に対する感謝のしるしとして、人が人を神への贈り物としてさしだすとき、破壊の先には死が待っている。このような破壊は、私たちの消費生活においても日々小さな規模で起こっている、と中沢は指摘する。お金を財布から出して店員に渡すたびに、私たちは自分の力の一部を失っていく。しかし喪失と交換に商品を手にしたとき、新しい価値がそこに生まれてくる喜びを感じる。消費の快感の底には、こうした破壊や死の衝動に裏打ちされた無意識の働きがひそんでいるという。中沢新一『対称性人類学』カイエ・ソバージュV（講談社、2004年）235-40頁。ポトラッチについてはモース『贈与論』、死の贈与についてはジャック・デリダ『死を与える』廣瀬浩司・林好雄訳（ちくま書房、2004年）を参照。

(12) つまり、あらかじめロッシの自我がありそれを語りが表現しているのではなく、発話行為を通してそこに自我が形成されるとする。Helen Luu, " 'Impossible Speech' : 19th-century Women Poets and the Dramatic Monologue", Doctoral Dissertation (Queen's University, Canada, 2008) 89頁参照。

おまえ一目覚めよ！私の中で、まだ死ぬのではない、
 この空しくも甘美な重荷と苦悩を
 背負ってはいても一私の精神よ、目覚めていよ！
 おまえの悲しい愛情のためにも、
 生きているがいい！作品に魂を吹き込め！—彼が
 ここに悲しくも熟達した匠のわざを見て、
 報われない才能のことを惜しむかもしれないから。 (19-25)

「目覚めよ」「生きよ」という語句の繰り返しには、女性に課せられた死ぬべき運命を乗り越えたいとの願いがみえる。さらに、ロッシが、愛する人が自分の作品を見て「報われない才能」を惜しむようにと願う時、彼は作品の鑑賞者たちの代表であり、比喩であるという暗示が生まれる。ロッシの願いは暗黙のうちに、愛する人だけではなく世の中の人々全般に向けられている。世の人々から利他的にもてはやされるのではなく、永続的な評価を得たい、と彼女は願っている。

第二連でいよいよロッシの作品制作が始まる。彼女は制作中「アリアドネ」の彫像に、「侘しい海辺で捨てられた者よ」(46)と呼びかける。そして完成後には、作者ロッシの「愛と悲しみ」を人々に伝えるようにとの想いを込める。彫像はロッシの代弁者として創られていることがわかる。

彼に語るがいい、寂しい彫像よ、深く悲しげに、
 私の愛と悲しみをすべて！ああ、おまえの身体に
 優しく低い、ぞっとするような歌の声を吹き込むことが
 できればいいのに！—彼が近づいたとき
 その情熱をもつ響きで彼の胸を突き刺すことが
 できるように一私の命の深い感情を
 南風にのってミルラの花の香りが漂うように

運んで欲しい—立ち昇っては広がり、
消えてゆくように さよならの歌をうたい、
ああ、一度、ただ一度でも 迸るほどの涙を誘うことができるなら！
私の死んだ魂は 必ずやその涙が流れるのを見届けるはず、
もしも愛が死のように強いなら！ (48-59)

ロッシは彫像が「低い、ぞっとするような声で」歌い、愛する人の胸を突き刺して「迸る涙」を誘うようにと願う。胸を貫くイメージは、彼の中から「迸る」ものが涙ではなく血しぶきであるかのような連想を呼び起こす。その連想は、鑑賞者の共感を得たいという願いの背後に、恐ろしい復讐の感情が潜むことを私たちに気付かせる。ロッシの作品は、正当な報酬を返さない鑑賞者に恨みをはらす女、自分の死を与えることによって相手の死を要求する、恐ろしい女の亡霊を表象する。

ロッシは第三連で、死の表象としての作品を制作せざるを得ないことを嘆く。「もっと高貴な思想をもつ作品を創ればよかった。死ではないものを天上の炎で照らせばよかったのに！」(62-65)。だが彼女は他になすすべがなかった。長い間地上に希望を見出せず、「あまりにも孤独な」状態だったからだ(65-71)。ロッシにとって死とは、地上の苦しみから「解放される」という意味で一種の「勝利」であり(72-75)、文字通り命を賭けた、最期の抵抗の手段なのだ。

しかしそれは本当に勝利となるのだろうか？最終連でロッシの心は揺れ動く。彼女は弱気になり、「アリアドネ」に込めた鑑賞者、そして社会への反抗を「世の中の人々は／ほとんど読み解くことはないだろう」(75-76)と述べる。「アリアドネ」は名声を勝ち得るだろう。しかしそれはあくまでも、これまでとどんなら変わることもない、報われずに死ぬ女の物語を語る作品でしかない。アリアドネは所詮「見返りを与えられない者」(105-06)だ。そうであれば、この作品でロッシの名前が残ったとしてもそんな名声は「侮辱」(77)であり、何の価値もない(81)とロッシは嘆く。彼女はこうして次第に、エピグラフに用

いられていた文化の声、否定の声に同化してゆく。

ああ、もうけっして戻れない！どこに行っても
失恋の悲しみという影が私につきまとう！ (93-95)

こうして詩はロッシの心の葛藤を描いた後、最終連に至る。嵐の後のように静かな諦念の調子で詩は終わる。この静けさは、ロッシが文化の声への抵抗を止めて、ついに屈服したことを示すようにも見える。しかし彼女は最終行に近い辺りで、たとえ詩の「音楽が止んだ」後でも、自分の抵抗の残り火を聴衆の心に「深く響く音」として残したいと言う。

それでも私は名を残そう—
豎琴の音楽が止んだときに
深く響く音が残るように—その声はひととき生きて、
いつの日かあなたの心に 私の悲しい思い出を
呼び起こすかもしれない—私は名を残そう、思い出に
呪文をかけるように、悲しげに深い音として残そう。
そう、私は名を残そう、祖国の空にひととき留まる声として—
高らかに宣言してください、「これが私を愛した彼女の声だ」と！
(121-28)

ロッシは完全に屈服しているのではない。第二連におけるロッシの文化の声に対する抵抗が、ここで再び思い出されることだろう。そこで「アリアドネ」の彫像は、作者ロッシから鑑賞者への危険な贈り物として制作されていた。ロッシがこの作品を完成すれば、その時彼女は滅んでゆく。彫像は死んだロッシの化身となり、作者から鑑賞者への、死の贈り物となる。彫像はロッシの声をもつ。アリアドネをモデルとする彫像が放つメッセージは、伝統的なサッフォーの物

語である。だが、鑑賞者がその歌を聴くのは危険だ。なぜなら、彫像がうたう歌は彼の「胸を貫いて」、破滅をもたらすかもしれないからだ。ロッシと彫像「アリアドネ」、鑑賞者という三者の関係が、ヘマンズと作品「プロペルツィア・ロッシ」、その読者という三者の關係に照応しているため、ロッシの鑑賞者への警告は、ヘマンズから私たち読者への警告としても届けられる。私たちはロッシの独白を通して、間接的にヘマンズからのメッセージを受け取っている一詩人が歌う死んだ女性の物語を、聴いてはいけない。伝説として語り継いではいけない。もしそのようなことをすれば、死んだ女性からの報復を受けるかもしれない、とのメッセージを。私たちは報われない女性の物語ではなく、彼女の抵抗の声こそを聴き取らなければならないのだ。

ロセッティのサッフォー

ランドンは読者がサッフォー伝説を語り継ぐことを禁じ、ヘマンズもまた読者に向けて、伝説を語り継ぐことへの警告を発した。一方クリスティナ・ロセッティ (Christina Rossetti, 1830–94) は、彼女たちを引き継ぐ形でサッフォー伝説に取り組み、伝説を書き換えていった。この書き換えにおいて、サッフォーの向かう先は「死」ではなく「眠り」そしてその先にある「死後の生」となった。

眠りにつくサッフォーのイメージには、ロセッティが親しんでいたキリスト教の前千年王国論における教義「魂の眠り」の影響が大きかった。この教義は、人間は死ぬとすぐに天国に召されるのではなく、眠りについて最後の審判を待つという考え方である。最後の審判を迎えれば、人は死後の生を生きるという⁽¹³⁾。彼女はこのイメージを用いることによって、女性詩人が死後に芸術作品とされるという伝統的な表象、そして女性詩人は報われないまま死ぬとの社会

(13) 前千年王国論における魂の眠りという概念がロセッティの詩に与えた影響については、John O. Waller, Christ's Second Coming: Christina Rossetti and the Premillennialist", *Bulletin of the New York Public Library* 73 (1969): 465-82, および拙著「クリスティナ・ロセッティの『夢の国』における魂の眠り—前千年王国論と類比—」『主題と方法—イギリスとアメリカの文学を読む』平善介編 (北海道大学図書刊行会 1994 年), 163–76 頁を参照。

通念に変更を迫っていった。

ランドンやヘマンズの描いたサッフォーは、愛する人に見つめられて死ぬことに悦びを感じ、死後には偲んでもらうことを期待していた。その描写には、忘れ難い光景にするためか、嘆きの身振りなどの身体・感情表現が施されていた。⁽¹⁴⁾ それに対してロセッティのサッフォーは、ひとりきりで死ぬ（眠りにつく）ことを願い、死後に偲ばれることにはあまり関心がない。そのため、大きな身振りは陰をひそめて、静かな夢のイメージが支配的となる。

ああ！こんなふうには絶えず嘆き　ため息をつくよりも
死んだほうがはるかにいい
誰も自分のために泣いてくれないことさえ
知らずに　夢みることもなく　死の眠りにつく方がいい
……
愛されずに生きて　誰にも知られずに死ぬの
泣きながら看取る人もなく　ひとりきりで⁽¹⁵⁾ (5-14)

抒情詩「うた」の語り手もまた、死後人々に思い出してもらうことは重要ではない、と言う。

私が死んだら　いとしい人よ
悲しい歌はうたわないで

(14) ランティエの作品で描かれるサッフォーの身投げは、その一挙手一投足を見物人に見守られていた。 Etienne François de Lantier, *The Travels of Antenor in Greece and Asia : from a Greek manuscript found at Herculaneum : including some account of Egypt*, translated from the French of E. F. Lantier. 3 vols (London: T. N. Longman and O. Rees, 1799) vol. I, 262.

(15) “Sappho”, *The Complete Poems of Christina Rossetti*, ed. R. W. Crump (Louisiana State UP, 1990), vol. III, 81-82. 詩は1846年に作られ、1847年に *Verses: Dedicated to Her Mother* (London: privately printed at G. Polidori's) に掲載された。

私の枕辺に 薔薇の花も
 影深い糸杉も 植えないように
 ただ霧雨と 露に濡れた
 緑の芝草が あればいい
 思い出すことも お忘れになることも
 どうかお心のままに⁽¹⁶⁾ (1-16)

ひとりで死にたいと願うロセッティのサッフォーは必然的に、見世物的な海への身投げを生き延びる。「サッフォーが身投げで死なずに助かっていたら言ったであろうこと」というタイトルの詩は、まさに生き延びたサッフォーを想定している⁽¹⁷⁾。しかしこのサッフォーはそのことを喜んではいない。身投げの後に、彼女を苦しめていた愛の情熱が癒されてしまったからだ。過去の苦しみにもかかわらず、彼女は失った情熱を取り戻したいと願い、擬人化された「愛」に「戻ってきておくれ」と何度も呼びかける。

ああ 祝福された愛よ 戻ってきておくれ
 燃え続けなければならない炎を 明るく灯しておくれ (1-2)

ロセッティのサッフォーは死ぬのではなく、愛の苦しみを耐え続けなければならないとの決意を語る。彼女が愛を「聖なる痛み」と呼び、愛に「私を満たしておくれ」と聖体拝領を連想させる言葉で祈るとき、「愛」はもはや、人間（ファオン）に対する世俗の愛ではなく、キリスト教的な神への愛へと変容していることが示唆される。マーガレット・リンリーが『叙情詩のドラマとサッフォー

(16) *The Complete Poems of Christina Rossetti*, vol. I, 58. 詩は1848年に作られ、1862年に出版された。

(17) “What Sappho would have said had her lead cured instead of killing her”. *The Complete Poems of Christina Rossetti*, ed. R. W. Crump (Louisiana State UP, 1990), vol. III, 166-67. 1848年に書かれたこの作品は、ロセッティの生前には出版されなかった。

の回心』においていみじくも語った。ロセッティのサッフォーは「これまでで一番革新的な行為を見せた—宗教的回心という行為を」(Linley 95)。

ロセッティのサッフォーは死なない。ロセッティは、まるでランドンとヘマンズからの禁止・警告のメッセージを受け取りそれに応じるかのように、伝統的な女性詩人の物語を書くことを止めた。ではその代わりに、女性についてのどんな物語を書こうとしているのか。ひとつのヒントとなる作品が、サッフォーに関連するテーマを扱った詩として、これまでも取り上げられてきた「鏡像」(“Reflection”)だ。

ヘマンズやランドンがサッフォーを描いた詩と同様に、「鏡像」も詩を書くことについて語った自己言及的な詩である⁽¹⁸⁾。詩は、部屋の中に座っている女性の描写から始まる。詩の語り手は、外からその女性を見つめている。その女性自身、窓の外にある何かを、視線を動かしながら見つめている。

窓辺に腰をおろし 外を見つめているのは

私が心からいとおもう人

北方を 南方を見つめ

目標を遠くに見て

そわそわと後ろを振り返る⁽¹⁹⁾ (266–67)

窓辺に座っているため、その女性はまるで窓枠というフレーム内に描かれた肖像画のようでもあり、鏡のフレーム内に映った語り手自身のようにもみえる。彼女の視線は定まらず、何を考えているのかはわからない。語り手が話しかけても答えようとしない。

(18) Angela Leighton は、ロセッティは「鏡像」において、ランドンの「即興詩人」に見られる宮廷愛をなぞっていると指摘している (Leighton 62)。

(19) *The Complete Poems of Christina Rossetti*, ed. R. W. Crump (Louisiana State UP, 1990), vol. III, 464. 詩の引用はこの版から行い、本文中に行数で示す。

いったい語り手と彼女は、どんな関係にあるのだろうか。ある研究者は、女性に対して「いとしい人」と呼びかけていることから、この詩の語り手は男性であり、窓辺の女性は彼が思いを寄せる女性だと解釈する(Leighton 62)。また、鏡像という詩のタイトルからみて、語り手は女性であり窓辺の女性は彼女の鏡像、あるいは分身のことだと指摘する研究者もいる(Reynolds 2003, 115-16)。私は、どちらの解釈も可能だと考える。さらに、窓辺の女性は語り手の作品(額縁内に収められた肖像画)だと捉えることもできる。つまり「鏡像」は、語り手(男女どちらでもよい)が愛する女性に語りかけるとい形式をとりながら、その背後では、女性である語り手が自分の分身としての女性について語っている詩だ。その分身を語り手の芸術作品として提示することでロセッティは、女性詩人が女性(詩人)の物語を書くことについて語る、自己言及的な詩を書いたのである。

芸術作品の創作というイメージは、ここでも死のイメージと結びつく。語り手は、窓辺の女性が死んだ際には手厚く葬り、彼女の彫像を創ろうと述べる。

彼女が死んだら

手厚く葬ることにしましょう

女王にふさわしいように

大切な過去の思い出のために

私が語ってきたことすべてのために

柳の小枝を飾り

立派に埋葬しましょう

その姿を 大理石の彫像にしましょう

心の中を見たいと願う私の目の前で

身を傾けて 夢見る彼女の姿をそのままに (46-55)

ランドンの「即興詩人」の登場人物たちが経験したように、窓辺の女性は語り手に見つめられて死に、彫像作品にされる。とすれば、語り手が窓辺の女性を描写する過程は、女性芸術家が創作を行うことの比喩として機能している。さらに、窓辺の女性自身が何かを見つめ、探し求めていることから、彼女もまた靈感の源を求める創作者であるとの暗示がある。

語り手は窓辺の女性のために路に花を撒く。そして彼女に対して、その心には何を思うのかと繰り返し問い続ける。

誰にもわからない 彼女の瞳のなかに

どんな精神が奉られているのか

願いなのか 倦怠なのか

それとも驚きか

その瞳にはただ 靄がかかっていくだけ

彼女が探し求めているのは愛

休息 それとも安らぎ

何もかも忘れて 安心に包まれた

静かな眠り

そのどれか それとも全てなのか (16-25)

どうか答えて ぼんやり夢見る人よ

そのほかにどんな答が？

乙女の白昼夢なのか

花嫁の幻影か

知識、愛、それとも矜持なのか (31-35)

作品は、自ら生み出さなければならない。誰かが代わりに創ることはできない。

そのため詩人は、何が書けるのか、何を書きたいのかについて、絶えず自分への問いかけをしなければならない。そうした自問自答が、「鏡像」において、語り手から窓辺の女性への熱心な問いかけとして描かれている。女性（詩人）についての詩を書く際に、彼女をどんな女性として描けばいいのか。彼女は何を追い求めているのだろうか。「休息」、それとも「安らぎ」なのか。「静かな眠り」なのか。愛する人に捨てられた伝説上のサッフォーが抱いたような「乙女の夢」なのか、「花嫁の姿」なのか。それとも詩人がもつべき「知識」、「愛」、「矜持」なのだろうか。

窓辺の女性は、これらの問に答えようとしない。「私は力も知恵も使い果たした／夜も昼も問い続けたのに／彼女はまったく耳を貸さない」（38-40）と悲しげに語る語り手は、困り果てている。どんなに自問自答を繰り返しても、なかなか満足のいく創作に結びつかないからだ。これまでの女性詩人であれば、お決まりの世俗的な愛を求める女性（詩人）を作品に登場させればよかった。伝統的なサッフォー伝説に沿って、報われないまま、嘆き死んでゆく女性を描けばよかった。しかしロセッティは、サッフォー伝説を語り継ぐのをやめている。彼女が創る作品という「フレーム」の中にどんな女性を描けばよいのかわからない。それはこれから創っていかねばならないものであり、伝統を書き換える以上、真剣な自己への問いかけが必要とされる。「鏡像」は、女性詩人が女性について、また詩を書く女性について書くときに、避けて通ることはできないとロセッティが感じる創作の苦しみを描いているのだろう。

参考文献

- Bluestone, Natalie Harris. "The Female Gaze: Women's Interpretations of the Life and Work of Properzia de' Rossi, Renaissance Sculptor". *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Art*. London: Associated University Presses, 1995. 38-66.
- Hansen, William. *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*. New York: Cornell UP, 2002.
- Hemans, Felicia. *Felicia Hemans: Selected Poems, Letters, Reception Materials*. Ed. Susan

- J. Wolfson. New Jersey: Princeton UP, 2000.
- Landon, Letitia. *Improvisatrice; and Other Poems* by L. E. L. Boston: Munroe and Francis, 1825.
- Lantier, Etienne François de. *The Travels of Antenor in Greece and Asia: from a Greek Manuscript found at Herculanium*. Ttranslated from the French of E. E. Lantier. London: T. N. Longman and O. Rees. 1799.
- Leighton, Angela. *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Linley, Margaret. "Lyric's Drama and Sappho's Conversions". Ch.1 in " 'Truly A Poetess, and A Good One': Christina Rossetti and the Category of the Poetess". Doctoral Dissertation. Queen's University, Canada, 1995.
- Lokke, Kari. "Poetry as Self-Consumption – Women Writers and Their Audiences in British and German Romanticism". *Romantic Poetry*. Ed. Angela Esterhammer. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 2002. 91–111.
- Luu, Helen. " 'Impossible Speech': 19th-century Women Poets and the Dramatic Monologue". Doctoral Dissertation. Queen's University, Canada, 2008.
- Ovid. *Heroides*. Trans. Harold Isbell. London: Penguin Books, 1990.
- Rossetti, Christina. *The Complete Poems of Christina Rossetti, A Variorum Edition*. Ed. R. W. Crump. 3 vols. London: Louisiana State UP, 1986–1990.
- Staël, Germaine de Staël. *Corinne; or, Italy*. Trans. Isabel Hill. Metrical Versions of the Odes by L. E. Landon. New York: Hurst & Co., Publishers, [c.1833].
- Trinder, Peter W. *Mrs Hemans – Writers of Wales*. Cardiff: U. of Wales P, 1984.
- Vasari, Giorgio. "The Life of Madonna Properzia de' Rossi". *The Lives of the Artists* (1568). Trans. by Julia Conaway Bondenella and Peter Bondanella. Oxford UP: 1998. 339–44.
- Waller, John O. "Christ's Second Coming: Christina Rossetti and the Premillennialist". *Bulletin of the New York Public Library* 73 (1969): 465–82.
- 滝口智子 「コリンヌの面影—スタール夫人, フェリシア・ヘマンズ, レティシア・ランドンの間テスクト性」『北海道英語英文学』第 50 号 平成 17 年 7 月 7–15 頁
———.「クリスティナ・ロセッティの『夢の国』における魂の眠り—前千年王国論と類比—」『主題と方法—イギリスとアメリカの文学を読む』平善介編 北海道大学図書刊行会 1994 年 163–76 頁
- デリダ, ジャック『死を与える』廣瀬浩司・林好雄訳 ちくま書房 2004 年
- 中沢新一『対称性人類学』カイエ・ソバージュ V 講談社 2004 年
- ブラウ, P・M『交換と権力—社会過程の弁証法社会学』間場寿一他訳 新曜社 1976 年
- モース, マルセル『贈与論』有地亨訳 勁草書房 1962 年